

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Serie III

Lieder,
mehrstimmige Gesänge,
Kanons

WERKGRUPPE 10: KANONS

VORGELEGT VON ALBERT DUNNING



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · TOURS · LONDON

1974

En coopération avec le Conseil international de la Musique

Editionsleitung:

Wolfgang Plath · Wolfgang Rehm
Rudolph Angermüller · Dietrich Berke

Die Editionsarbeiten dieses Bandes wurden gefördert mit Mitteln der Stiftung Volkswagenwerk.

Zuständig für:

BRITISH COMMONWEALTH OF NATIONS

Bärenreiter Ltd. London

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Bärenreiter-Verlag Kassel

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig

FRANCE

Éditions Bärenreiter, Tours

SCHWEIZ

und alle übrigen hier nicht genannten Länder

Bärenreiter-Verlag Basel

Als Ergänzung zu dem vorliegenden Band erscheint: Albert Dunning,
Kritischer Bericht zur *Neuen Mozart-Ausgabe*, Serie III, Werkgruppe 10.

Alle Rechte vorbehalten / 1974 / Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind verboten.

INHALT

Zur Edition	VII
Vorwort	VIII
Faksimile: Giovanni Battista Martini, <i>Storia della Musica</i> , Band II, Seite I: Vignette mit Rätselkanon	XIX
Faksimile: Autograph von KV 89 ^a II (73 ⁱ) = Nr. 19	XIX
Faksimiles: Photomontage des zerschnittenen Autographs von KV 553–555 = Nr. 7–9 und KV 557–558 = Nr. 11–12	XX
Faksimiles: Autograph von KV 559 = Nr. 13 und KV 560 ^a (KV ⁶ : 559 ^a) = Nr. 14a	XXI
Faksimile: Autograph von KV Anh. 191 (562 ^c) = Nr. 17	XXII

Textierte Kanons und ein Instrumentalkanon

1. Kyrie KV 89 (73 ^k)	3
2. „Leck mich im Arsch“ („Laßt froh uns sein“) KV 231 (382 ^c)	11
3. „Leck mir den Arsch fein recht schön sauber“ („Nichts labt mich mehr als Wein“) KV 233 (382 ^d)	17
4. „Bei der Hitz im Sommer eß ich“ („Essen, Trinken“) KV 234 (382 ^e)	20
5. „V'amo di core“ KV 348 (382 ^g)	24
6. „Lieber Freistädler, lieber Gaulimauli“ KV 232 (509 ^a)	27
7. „Alleluia“ KV 553	32
8. „Ave Maria“ KV 554	34
9. „Lacrimoso son' io“ KV 555	36
10. „Grechtelt's enk“ KV 556	38
11. „Nascoso è il mio sol“ KV 557	40
12. „Gehn wir im Prater, gehn wir in d'Hetz“ KV 558	43
13. „Difficile lectu mihi mars“ KV 559	47
14a. „O du eselhafter Peierl“ KV 560 ^a (KV ⁶ : 559 ^a)	49
14b. „O du eselhafter Martin (Jakob)“ KV 560 ^b (KV ⁶ : 560)	55
15. „Bona nox! Bist a rechta Ox“ KV 561	62
16. „Caro bell' idol mio“ KV 562	65
17. Vierstimmiger Kanon für zwei Violinen, Viola und Baß KV Anh. 191 (562 ^c)	68

Untextierte Kanons und Studienkanons

18. Vierstimmiger Kanon KV 89 ^a I (73 ⁱ)	71
19. Vier Rätselkanons KV 89 ^a II (73 ⁱ) „ <i>Incipe Menalios</i> “	73
„ <i>Cantate Domino</i> “	74
„ <i>Confitebor tibi Domine</i> “	78
„ <i>Thebana bella cantus</i> “	79
20. Dreistimmiger Kanon („ <i>Sie ist dahin</i> “) KV 229 (382 ^a)	80
21. Zweistimmiger Kanon („ <i>Selig, selig</i> “) KV 230 (382 ^b)	83
22. Sechstimmiger Kanon („ <i>Wo der perlende Wein im Glase blinkt</i> “) KV 347 (382 ^f)	84
23. Dreistimmiger Kanon („ <i>Heiterkeit und leichtes Blut</i> “) KV 507	86
24. Dreistimmiger Kanon („ <i>Auf das Wohl aller Freunde</i> “) KV 508	88
25. Zwei Kanons KV 508 ^a Nr. 1 und 2	89
26. Vierzehn Intervallkanons KV deest und KV 508 ^a Nr. 3–8	90
27. Vierstimmiger Doppelkanon („ <i>Ach! zu kurz</i> “) KV 228 (515 ^b) mit Fak- simile von Mozarts Eintrag im Stammbuch des J. F. von Jacquin	96

28. Vierstimmiger Kanon KV deest	97
29. Vierstimmiger Kanon KV 562 ^a	98

Anhang

I: Skizzen zum Hauptteil des Bandes

1. Zu Nr. 1 KV 89 (73 ^k)	101
2. Zu Nr. 7 KV 553	102
3. Zu Nr. 11 KV 557	103
4. Zu Nr. 12 KV 558	104
5. Zu Nr. 13 KV 559	105
6. Zu Nr. 15 KV 561	106
7. Zu Nr. 17 KV Anh. 191 (562 ^c)	106
8. Zu Nr. 25 KV 508 ^a Nr. 1	107
9. Zu Nr. 27 KV 228 (515 ^b)	107

II: Sonstige Skizzen

1. KV deest	108
2. KV deest	108
3. KV deest	109
4. KV deest	109
5. KV ⁶ : 508 A	109
6. KV deest	110
7. Zwei Kanons in der Ober- und Untersekunde KV deest	110
8. Kanonische Studie KV ⁶ : 626 ^b /31	111
9. KV deest	111
10. KV deest	112
11. KV deest	112

ZUR EDITION

Die *Neue Mozart-Ausgabe* (NMA) bietet der Forschung auf Grund aller erreichbaren Quellen – in erster Linie der Autographe Mozarts – einen wissenschaftlich einwandfreien Text, der zugleich die Bedürfnisse der musikalischen Praxis berücksichtigt. Die NMA erscheint in zehn Serien, die sich in 35 Werkgruppen gliedern:

- I: Geistliche Gesangswerke (1–4)
- II: Bühnenwerke (5–7)
- III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons (8–10)
- IV: Orchesterwerke (11–13)
- V: Konzerte (14–15)
- VI: Kirchensonaten (16)
- VII: Ensemblesmusik für größere Solo-Besetzungen (17–18)
- VIII: Kammermusik (19–23)
- IX: Klaviermusik (24–27)
- X: Supplement (28–35)

Zu jedem Notenband erscheint gesondert ein Kritischer Bericht, der die Quellenlage erörtert, abweichende Lesarten oder Korrekturen Mozarts festhält sowie alle sonstigen Spezialprobleme behandelt.

Innerhalb der Werkgruppen und Bände werden die vollendeten Werke nach der zeitlichen Folge ihrer Entstehung angeordnet. Skizzen, Entwürfe und Fragmente werden als Anhang an den Schluß des betreffenden Bandes gestellt. Skizzen etc., die sich nicht werkmäßig, sondern nur der Gattung bzw. Werkgruppe nach identifizieren lassen, werden, chronologisch geordnet, in der Regel an das Ende des Schlußbandes der jeweiligen Werkgruppe gesetzt. Sofern eine solche gattungsmäßige Identifizierung nicht möglich ist, werden diese Skizzen etc. innerhalb der Serie X, Supplement (Werkgruppe 30: *Studien, Skizzen, Entwürfe, Fragmente, Varia*), veröffentlicht. Verschollene Kompositionen werden in den Kritischen Berichten erwähnt. Werke von zweifelhafter Echtheit erscheinen in Serie X (Werkgruppe 29). Werke, die mit größter Wahrscheinlichkeit unecht sind, werden nicht aufgenommen.

Von verschiedenen Fassungen eines Werkes oder Werkteiles wird dem Notentext grundsätzlich die als endgültig zu betrachtende zugrunde gelegt. Vorformen bzw. Frühfassungen und gegebenenfalls Alternativfassungen werden im Anhang wiedergegeben.

Die NMA verwendet die Nummern des Köchel-Verzeichnisses (KV); die z. T. abweichenden Nummern der dritten und ergänzten dritten Auflage (KV³ bzw. KV^{3a}) sind in Klammern beigefügt; entsprechend wird auch die z. T. abweichende Numerierung der sechsten Auflage (KV⁶) vermerkt.

Mit Ausnahme der Werktitel, der Vorsätze, der Entstehungsdaten und der Fußnoten sind sämtliche Zutaten und Ergänzungen in den Notenbänden gekennzeichnet, und zwar: Buchstaben (Worte, dynamische Zeichen, *tr*-Zeichen) und Ziffern durch kursive Typen; Hauptnoten, Akzidenzien vor Hauptnoten, Striche, Punkte, Fermaten, Ornamente und kleinere Pausenwerte (Halbe, Viertel etc.) durch Kleinstich; Bogen und Schwellzeichen durch Strichelung; Vorschlags- und Ziernoten, Schlüssel, Generalbaß-Beifferung sowie Akzidenzien vor Vorschlags- und Ziernoten durch eckige Klammern. Bei den Ziffern bilden diejenigen zur Zusammenfassung von Triolen, Sextolen etc. eine Ausnahme: Sie sind stets kursiv gestochen, wobei die ergänzten in kleinerer Type erscheinen. In der Vorlage fehlende Ganztaktpausen werden stillschweigend ergänzt.

Der jeweilige Werktitel sowie die grundsätzlich in Kursivdruck wiedergegebene Bezeichnung der Instrumente und Singstimmen zu Beginn eines jeden Stückes sind normalisiert, die Partituranordnung ist dem heutigen Gebrauch angepaßt; der Wortlaut der originalen Titel und Bezeichnungen sowie die originale Partituranordnung sind im Kritischen Bericht wiedergegeben. Die originale Schreibweise transponierend notierter Instrumente ist beibehalten. In den Vorlagen in c-Schlüsseln notierte Singstimmen oder Tasteninstrumente werden in moderne Schlüsselung übertragen. Mozart notiert einzeln stehende 16tel, 32stel etc. stets durchstrichen (d. h. $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ statt $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$); bei Vorschlägen ist somit eine Unterscheidung hinsichtlich kurzer oder langer Ausführung von der Notationsform her nicht möglich. Die NMA verwendet in diesen Fällen grundsätzlich die moderne Umschrift $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$ etc.; soll ein derart wiedergegebener Vorschlag als „kurz“ gelten, wird dies durch den Zusatz „[$\frac{1}{16}$]“ über dem betreffenden Vorschlag angedeutet. Fehlende Bögchen von Vorschlagsnote bzw. -notengruppen zur Hauptnote sowie zu Nachschlagsnoten, ebenso Artikulationszeichen bei Ziernoten sind grundsätzlich ohne Kennzeichnung ergänzt. Dynamische Zeichen werden in der heute gebräuchlichen Form gesetzt, also z. B. *f* und *p* statt *for*: und *pia*: Die Gesangstexte werden der modernen Rechtschreibung angeglichen. Der Basso continuo ist in der Regel nur bei Secco-Rezitativen in Kleinstich ausgesetzt.

Zu etwaigen Abweichungen editionstechnischer Art vergleiche man jeweils das Vorwort und den Kritischen Bericht.

Die Editionsleitung

VORWORT

Aus der Zeit von Mozarts erster Italienreise (1769–1771) bis hin zu den Reifejahren um 1788 ist eine Reihe von Werken überliefert, die ihrer musikalischen Struktur nach als reine Kanons anzusehen sind. Darüber hinaus hat sich Mozart, wie viele andere Komponisten seiner Zeit, in mehreren Instrumental- und Vokalkompositionen der kanonischen Führung einiger Stimmen bedient. Von diesen „angewandten“ Kanons seien als wohl bekannteste der dreistimmige Kanon „*E nel tuo, nel mio bicchiero*“ aus dem Finale des 2. Aktes von *Così fan tutte* und die kanonischen Gebilde des „*Rex tremendae majestatis*“ und „*Recordare*“ aus dem *Requiem* genannt¹. Für die Bedeutung, welche Mozart der Kanontechnik beimaß, mag es als bezeichnend gelten, daß er, der als Schüler Padre Martinis in die typisch italienische Welt des *stile osservato* eingeführt worden war, sich noch als der Meister des *Requiem* dem Kanon zuwandte und ihn in eigentümlicher Durchdringung der Stilelemente zu einem neuen Ausdrucksmittel werden ließ.

Der vorliegende Band enthält jene Einzelkompositionen Mozarts, die sich durch kanonische Führung aller Stimmen als reine Kanons ausweisen. Die nach diesen strukturellen Gesichtspunkten zusammengehörigen Werke bilden in anderer Hinsicht jedoch keine in sich geschlossene Gruppe. Die Unterschiede ergeben sich in erster Linie aus den verschiedenen künstlerischen Absichten, die Mozart mit einzelnen Kanons verfolgte, und aus der sozialen Funktion der Kompositionen. Nach diesen Kriterien und unter Einbeziehung der Überlieferung ergibt sich für Mozarts Kanons eine große Zweigliederung, die auch auf den Inhalt dieses Bandes angewandt wurde: *Textierte Kanons und ein Instrumentalkanon*, d. h. Kanons, deren vokale Konzeption oder Instrumentalbesetzung feststeht;

Untextierte Kanons und Studienkanons, also solche, die von Mozart als textlose Kanons konzipiert waren oder die sich aus sicheren biographischen Gründen als Studienwerke nach vorgegebenen Modellen ausweisen.

Der Großteil der Kanons aus der ersten Gruppe verdankt seine Entstehung dem geselligen Verkehr Mozarts in Wien (KV 231/382^c, 233/382^d,

232/509^a, 556, 558, 559, 560^a und 560^b / KV^b: 559^a und 560 sowie KV 561), worauf einerseits die Derbheit der wohl von Mozart selbst verfaßten Texte, andererseits die sicherlich zweckbedingt einfache Satzstruktur unverkennbar hinweisen. Einer anderen musikalisch-gesellschaftlichen Tradition scheinen die kontrapunktisch intrikaten italienisch textierten Kanons anzugehören (KV 348/382^e, 555, 557, 562). Von ihnen kann KV 348 (382^e) keine sichere Authentizität beanspruchen (siehe weiter unten). Obwohl für das fünfstimmige *Kyrie* KV 89 (73^b) kein regelrechtes Modell nachgewiesen werden kann – das bisher als Vorbild angenommene kanonische Werk Lignivilles² erweist sich insgesamt als zu wenig verbindlich³ –, so darf doch als gesichert gelten, daß Stiltendenzen des Italiens der siebziger Jahre Pate gestanden haben. Verwandt mit dem *stile osservato* erscheint auch noch das vierstimmige, über einen gregorianischen Melodiebeginn gearbeitete *Alleluja* KV 553. Von allen diesen Arbeiten hebt sich das *Ave Maria* KV 554 mit innig-schlichter Zartheit als ein Nachklang österreichisch-barocker Mariendevotion ab.

Unter den nachweislich ursprünglich untextierten Kanons bildet KV Anh. 191 (562^c) mit seiner originalen Besetzungsvorschrift (Violinen, Viola und Baß) einen Sonderfall. Im Gegensatz zu den mehr handwerklich-konstruktiven Gebilden, die in der zweiten Gruppe überwiegen, schwebte Mozart bei diesem Stück eine konkrete klangliche Gestalt vor.

Die Gruppe der untextierten Kanons und Studienkanons erstreckt sich über denselben Zeitraum wie die erste, enthält mithin wie diese Werke aus verschiedenen Schaffensperioden. Dabei sind die Texte der Rätselkanons KV 89^a II (73ⁱ) auf die Modelle zurückzuführen, nach denen sie nachweislich gearbeitet sind. Die Textlosigkeit der übrigen Kanons dieser Gruppe hat dagegen verschiedene Gründe. Bei einigen von ihnen läßt eine prinzipiell anders geartete Balkung als bei dem Instrumentalkanon KV Anh. 191 (562^c) vermuten, daß ursprünglich eine vokale Konzeption vorlag. Eine vielleicht später vorgenommene, heute allerdings verlorene Textierung ist bei einigen von ihnen durchaus in Betracht zu ziehen. Wenngleich Übungszwecke zu den Ursachen der Textlosigkeit gerechnet werden können

¹ Für weitere Beispiele angewandter Kanons im Schaffen Mozarts sei hingewiesen auf Albert Dunning, *Mozarts Kanons. Eine Studie*, in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*, Salzburg 1973, S. 228 f.

² Otto Jahn, *W. A. Mozart*, Band I, Leipzig 1856, S. 197, Anmerkung 1.

³ Dunning, a. a. O., S. 236 f.

(vgl. *Attwood-Studien*), so muß doch betont werden, daß Mozart auch den untextierten Kanon als musikalisch-technisches Gebilde für eine sinnvolle und eigenständige Form hielt, wie die Eintragung von KV 228 (515^b) in das Stammbuch Joseph Franz von Jacquins zu beweisen scheint (vgl. das Faksimile auf S. 96).

Bei den Studienkanons ließen sich Überschneidungen mit Serie X, Werkgruppe 30 der *Neuen Mozart-Ausgabe* (NMA), *Studien, Skizzen, Fragmente, Varia*, nicht in jedem Falle vermeiden, so u. a. bei Mozartschen Kanons, die auch in den *Attwood-Studien* (NMA X/30/1) enthalten sind (vgl. Nr. 23–28). Vor allem eine Abgrenzung zwischen „Kanon“ im engeren Sinne und „kontrapunktischer Studie“ allgemeiner Art ist nicht in jedem Falle möglich. Diese Schwierigkeit trifft vor allem die im Umkreis aus der Begegnung mit Padre Martini hervorgegangenen Kompositionsstudien und eine Reihe Fragmente.

*

Es nimmt nicht wunder, daß die Überlieferung einer musikalischen Gattung, deren Einzelwerke zu verschiedenen Zeiten und Gelegenheiten entstanden, nicht einheitlich ist. Für rund zwei Drittel der Kanons ist noch heute ein Autograph nachweisbar. KV 231 (382^c) wurde nach einer Abschrift aus dem Besitz Otto Jahns, KV 556 und KV 561 nach der alten Mozart-Ausgabe (AMA), der die seit Kriegsende verschollenen Autographe noch zur Verfügung gestanden haben, ediert. Die Kanons KV 553–562 trug Mozart zudem unter dem 2. September 1788 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein.

Der sogenannte Breitkopf-Katalog⁴ verzeichnet zusammen mit zweifellos echten Kanons eine Reihe nachweislich unechter Kanons, wobei es sich zum Teil um Mozartsche Abschriften fremder Kompositionen handelt⁵. Daß sich allerdings unter den fünf Kanons KV 229 (382^a), 230 (382^b), 231 (382^c), 233 (382^d) und 234 (382^e), für die Breitkopfs *Œuvres complètes* die Hauptquelle sind, weitere unechte bzw. solche, die auf Abschriften Mozarts zurückgehen, befinden können, ist durchaus denkbar, wenn auch sichere Anhaltspunkte fehlen⁶.

⁴ *Breitkopf – Härtel's Alter handschriftlicher Catalog von W. A. Mozart's Original-Compositionen* (Original verschollen; je eine Abschrift in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin und in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien).

⁵ Siehe KV⁶: Anh. A 30, 31, 32, 33; KV 562^b (vgl. zu dessen Echtheit weiter unten); Anh. C 10.02, 10.08, 10.09 (Michael Haydn – vgl. weiter unten), 10.17

⁶ Vgl. Dunning, a. a. O., S. 229.

Einen Sonderfall bildet der Kanon für drei vierstimmige Chöre „*V'amo di core*“ KV 348 (382^f): Im Kanonschaffen Mozarts steht dieses zwölfstimmige Werk vereinzelt da. Es handelt sich um vier Stimmen, die zu einem „Chor“ vereint sind und jeweils kanonisch verdreifacht werden. Wenngleich es sich hierbei in kompositionstechnischer Hinsicht um einen zwölfstimmigen Quadrupelkanon handelt, so ist doch der akustische Eindruck – vor allem durch die harmonische Stimmführung innerhalb jedes einzelnen „Chores“ – der von drei einander gegenübergestellten Chören. Unter Einhaltung des gleichen Einsatzbestandes und der gleichen Intervalle ließe sich der Kanon auch 16stimmig auflösen (vgl. Krit. Bericht).

Mehr als diese Sonderstellung erwecken die gewundenen Erklärungen Constanze Mozarts, mit denen sie das Werk dem Verleger André kommentierte, Zweifel an der Echtheit. In ihrem Brief vom 10. September 1800⁷ nennt sie das Stück „*ein Fragment*“, und in ihrem Brief vom 22. Oktober desselben Jahres heißt es:

„das *V'amo* sahe aus, wie ein Fragment; ists aber nicht, wie mir N. N. [Maximilian Stadler] sagt, der den Rest hinzugeschriben hat, den, wie er sagt, Mozart hinzugeschriben haben würde und nothwendig nicht anders hätte schreiben können, womit also auch das Stück vollendet wäre. Schon seit einem Jahre war es irgendwo, wo man erklärte: ‚es sey nicht vollständig und also nicht zu brauchen.‘ (N. N. sagt, beydes sey nicht wahr.) der Canon (eigentlich nur zweystimmig, aber kein Canon) sey ‚nicht von Mozart und noch weniger mozartisch.‘ N. N. sagt, es sey allerdings ein Canon, und zwar ein zwölfstimmiger und ein sehr künstlicher; es sey möglich, daß das Thema nicht von Mozart wäre; die Bearbeitung ist aber gewiß von ihm, denn es ist seine Handschrift und er hat selbst darin corrigirt, so sagen ich und er. ‚das Stück schein übrighens nicht ganz unbekannt zu seyn.‘ Ich glaube aber, Niemand kennt es als N. N. durch mich und ebenso gleichfals nur durch mich derjenige, bey dem es seit einem Jahr war, nebst seinem Freunde.“⁸

⁷ *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe, gesammelt (und erläutert) von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch (4 Textbände = Bauer-Deutsch I–IV, Kassel etc. 1962/63), aufgrund deren Vorarbeiten erläutert von Joseph Heinz Eibl (2 Kommentarbände = Eibl V und VI, Kassel etc. 1971), Band IV, Nr. 1310, S. 369, Zeilen 28–29.

⁸ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1316, S. 376, Zeilen 8–24.

Der Verlust des Autographs macht eine Überprüfung des Stadlerschen Eingriffes unmöglich. Man kann nur vermuten, daß der Eindruck der „Künstlichkeit“, den Stadler besonders betonte, durch eine Rätselnotierung, in der er das Stück kennengelernt haben mag, hervorgerufen wurde.

Zu diesen bereits in früher Zeit geäußerten Echtheitszweifeln gesellt sich die Tatsache, daß sich unter den Kanons Padre Martinis solche mit gleicher Struktur und melodischem Duktus finden, wodurch das „V'amo di core“ in ein Abhängigkeitsverhältnis zu den Kanons Martinis tritt, wie es auch für die vier Rätselkanons KV 89^a II (73^a) besteht. Sicher ist, daß Mozart während seiner Studienzeit in Bologna unter den Augen des Padre auch Kompositionen in der Struktur des späteren „V'amo di core“ abschrieb und löste: ein 16stimmiges, auf vier vierstimmige kongruente Chöre verteiltes „Iste est David“ weist sogar dieselbe Harmoniefolge auf⁹. Vielleicht ließe sich Stadlers von Constanze wiedergegebene Äußerung „es sey möglich, daß das Thema nicht von Mozart wäre; die Bearbeitung ist aber gewiß von ihm“ und die Bemerkung der Verleger, „das Stück schein übriges nicht ganz unbekannt zu seyn“, dahin erklären, daß Mozart eine bekannte Melodie vierstimmig gesetzt hat, und zwar so, daß sich die Melodie zusammen mit den hinzugefügten Stimmen kanonisch im Einklang nach Art der erwähnten Padre-Martini-Modelle vervielfachen ließ. Stadler wäre dann für die Lösung des Kanons verantwortlich gewesen, möglicherweise auch für die Unterlegung der verschiedenen Texte. Dies würde auch erklären, warum Constanze das Werk zunächst für ein Fragment hielt und Stadler „den Rest hinzugeschrieben hat, den, wie er sagt, Mozart hinzugeschrieben haben würde und nothwendig nicht anders hätte schreiben können.“ Stadler mag dabei übersehen haben, daß das Stück auch 16stimmig, also vierchörig zu lösen ist.

Besonders ungünstig ist die Überlieferung von drei Kanons der ersten Gruppe (KV 231/382^c, 233/382^d und 234/382^e), für die nur noch der Breitkopf-Katalog die Anfangsworte der Originaltexte gibt. Diese originalen Texte wurden jedoch entweder von Breitkopf oder von Härtel durch neue ersetzt¹⁰. In dieser

neu-textierten Form erschienen sie in den *Œuvres complètes*, die ihrerseits für die Neuausgabe als Quelle dienen, da Autographe oder Abschriften mit den Originaltexten ebenfalls nicht existieren. Für die Mehrzahl der übrigen Kanons lassen sich indes die Umtextierungen der Verleger wieder rückgängig machen. Die Ansicht der Verleger, daß der „Originaltext nicht zu öffentlicher Bekanntmachung geeignet war“¹¹, leuchtet aufgrund der Anfangsworte von KV 231 (382^c) und 233 (382^d) durchaus ein, während eine indezente Fortsetzung des Anfangstextes von KV 234 (382^e) nicht unbedingt vorauszusetzen ist. Der Text dieses Kanons ist wahrscheinlich das Opfer eines im Grunde ungerechtfertigten Umtextierungseifers geworden, dem auch die Texte von KV 232 (509^a), 556, 559, 560^a (KV^b: 559^a) und 561 nicht entgangen wären, hätte nicht hier die Überlieferung die Originalgestalt gerettet.

Bei einigen Kanons, deren ursprüngliche Textlosigkeit durch erhaltenes Autograph, Breitkopf-Katalog oder das erwähnte Nachwort der *Œuvres complètes* verbürgt ist, haben die Verleger Breitkopf & Härtel eine Textierung vorgenommen. Es handelt sich um die Kanons KV 229 (382^a), 230 (382^b), 347 (382^f), 507, 508 und 228 (515^b). Mit diesen Texten sind sie in ihrer 170jährigen Geschichte bekannt und beliebt geworden, eine Tatsache, die hier zu respektieren — allerdings unter Kennzeichnung des Zusatzcharakters durch kursive Schrift — nicht im Widerspruch zu einer Edition im Rahmen einer kritischen Gesamtausgabe steht. Unabhängig von den *Œuvres complètes* hat sich schon früh das zeitübliche, dem Gesellschaftskanon eigene Phänomen der Umtextierung auch an Mozarts Kanons bemerkbar gemacht (vgl. hierzu Krit. Bericht), ohne jedoch, ganz im Gegensatz zu den Umtextierungen von Breitkopf & Härtel, mehr als räumlich und zeitlich begrenzte Bedeutung zu erlangen. Dieser Prozeß der Umtextierung und Textierung dauert immer noch an und hat in seiner Gesamtheit den originalen Charakter des Mozartschen Kanonschaffens aus dem Bewußtsein der musikalischen Praxis schwinden lassen¹².

Härtel (1763–1827) oder Christoph Gottlob Breitkopf (gest. 1800). Daß die Kanonbände erst 1804 erschienen sind, würde letzterer Annahme nicht entgegenstehen, da eine Vorarbeit durchaus denkbar ist. Es muß aber auch die Möglichkeit erwogen werden, in Gottfried Christoph Härtel den alleinigen Verfasser aller Umtextierungen zu sehen. Vgl. hierzu auch Dunning, a. a. O., S. 231 f.

¹¹ Nachwort der Verleger zum XVI. Band der *Œuvres complètes*.

¹² Vgl. die Tabelle der Umtextierungen in Dunning, a. a. O., S. 233 f., und Krit. Bericht.

⁹ Giovanni Battista Martini, *Storia della Musica*, Band I, Bologna (dalla Volpe) 1757, S. 41 = KV^b: 73^a, Nr. 8. Auch die strukturelle Ähnlichkeit von KV^b: 73^a, Nr. 1, sei hier nochmals hervorgehoben. Vgl. Dunning, a. a. O., S. 236.

¹⁰ Eine sichere Zuweisung der Autorschaft ist heute nicht mehr möglich, da sämtliche Textunterlegungen ohne Angabe des Verfassers erfolgten. Aus beiden Familien kann jedoch nur je ein Vertreter in Betracht kommen: Gottfried Christoph

Eine im Hauptteil des *Köchel-Verzeichnisses* als Nr. 562^b aufgeführte *Kanon-Studie* wurde inzwischen einwandfrei als Arbeit Michael Haydns identifiziert¹³.

*

Da die erhaltenen Mozart-Kanons in den Primärquellen ohne erkennbares System in einstimmiger Notierung, Partiturform oder in beiden überliefert sind, schien es geboten, sowohl die einstimmige Notierung, die dem Wesen des Kanons eigentlich entspricht, als auch die partiturmäßige Auflösung, die das mehrstimmige Klangbild verdeutlicht, gleichzeitig zu publizieren, soweit dies möglich ist. In der einstimmigen Notierung wird mit Ziffern über der betreffenden Note oder Pause der Einsatz der nächstfolgenden Stimme angegeben. Wo keine originalen Vorschriften für den Intervallabstand der Einsätze überliefert sind, wurden diese ergänzt: entweder als Anweisung „Kanon im Einklang“, soweit dies für den Einsatz aller Stimmen gilt, oder durch Angabe der Einsatzziffern und -intervalle, wie sie aus der partiturmäßigen Hauptquelle abgeleitet werden können. Eine Rekonstruktion der einstimmigen Notierung unterblieb dort, wo eine in der Partitur komponierte Abkadenzierung oder eine nicht konsequente kanonische Stimmführung (etwa bei KV 230/382^b) diese ausschließt. Die Rundgesänge (Canones ad infinitum), in der Auflösung durch Wiederholungszeichen kenntlich gemacht, wurden jeweils bis zum Ende der zuletzt einsetzenden Stimme geführt, wodurch im Partiturbild sämtliche möglichen Zusammenklänge erfaßt sind.

Bemerkungen zu einzelnen Nummern

1. *Kyrie* KV 89 (73^k): Dieser Kanon mag während der ersten Italienreise im Mai 1770 in Rom entstan-

¹³ Als Nr. 77 mit dem Text „*Non v'è al mondo*“ in der Sammelhandschrift *Raccolta di cento Canoni di vari Autori*, veröffentlicht in: J. D. Robinson, *The Vocal Canon in the Classical Era*, Phil. Diss., Indiana University 1959. Als Autor wird Michael Haydn genannt. Dieser Kanon findet sich ferner mit dem Text „*Adam hat 7 Söhn*“ in einer Handschrift der Wiener Stadtbibliothek (Mitteilung von Prof. Dr. Gerhard Croll, Salzburg). Michael Haydn veröffentlichte diesen Kanon mit fünf weiteren Anfang 1800 in der Mayerischen Buchhandlung in Salzburg unter dem Titel *VI deutsche Canons zu 4 und 5 Singstimmen ohne Begleitung von Herrn Joh. Mich. Haydn* (vgl. *Joseph Haydn, Werke*, hrsg. vom Joseph Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Georg Feder, Reihe XXXI, *Kanons*, Kritischer Bericht, S. 39/40). Unter dem Namen Joseph Haydns wird der Kanon (immer mit dem Text „*Adam hat 7 Söhn*“) in folgenden Handschriften überliefert: Österreichische Nationalbibliothek Wien, Signatur: S. A. 67 D. 40; Kremsmünster: Stiftsbibliothek, Sign.: G 43, 740, und Cheb [Eger], Sign.: kr. 197–3888.

den sein (vgl. jedoch weiter unten). Allgemein ist vermutet worden, daß er unter dem Einfluß des Eugenio Marchese de Ligniville entstand, der am Hofe des Großherzogs von Toskana in Florenz, dem vorherigen Aufenthaltsort der Mozarts, das musikalische Zepter führte. Der junge Mozart¹⁴ bekam hier von Ligniville laut Leopolds Aussage „*die schweresten Fugen vorgelegt und die schweresten Themata angegeben*“¹⁵ und schrieb Teile des kanonisch gesetzten *Stabat mater* des Marchese ab (KV Anh. 238; KV⁶: Anh. A 17). Dennoch kann Jahns Annahme einer Abhängigkeit des *Kyrie* vom Kanonwerk Lignivilles, wie sie etwa zwischen den Rätselkanons KV 89^a II (73^r) und Modellen Padre Martinis besteht, nicht aufrecht erhalten werden. Sowohl das kanonische *Salve Regina* als auch das *Stabat mater*¹⁶ des Florentiner Hofkomponisten weisen bei aller Künstlichkeit der Struktur Eintönigkeit des Melos und eine gewisse Lahmheit des Rhythmus auf, die schwerlich mit der musikalischen Haltung des *Kyrie* in Verbindung zu bringen sind. Jahn und mit ihm spätere Forscher dürften allerdings insofern recht haben, als die damalige Welt des *stile osservato*, zu dessen eifrigsten Verfechtern Ligniville gehörte und hierin von Leopold Mozart und selbst Padre Martini gelobt wurde, die Komposition des *Kyrie* beeinflusst hat. Ein direktes Modell konnte indes nicht nachgewiesen werden.

2. „*Leck mich im Arsch*“ KV 231 (382^c)

3. „*Leck mir den Arsch fein recht schön sauber*“ KV 233 (382^d)

4. „*Bei der Hitz im Sommer eß ich*“ KV 234 (382^e)

Von den Originaltexten sind durch den Breitkopf-Katalog nur die Anfangsworte bekannt¹⁷. Da jegliche autographe oder abschriftliche Überlieferung fehlt, bieten die *Œuvres complètes* von Breitkopf & Härtel die Editionsgrundlage. Unter Berufung auf den „*heiter geselligen Verkehr*“, den die anzüglichen Texte dieser Kanons widerspiegeln, versetzte Alfred

¹⁴ Jahn, a. a. O., Band I, S. 134; Luigi Ferdinando Tagliavini, *Mozart Accademico Filarmonico*, in: *Mozart in Italia*, hrsg. von Guglielmo Barblan und Andrea Della Corte, Mailand 1956, S. 117.

¹⁵ Bauer-Deutsch I, Nr. 173 (3. April 1710), S. 331, Zeilen 21–22.

¹⁶ *Salve Regina a 3 Voci in Canone di sua Eccellenza il Sig. Marchese di Ligniville*, Druck o. O. und o. J.; *Stabat Mater a tre Voci in Canone del Marchese di Ligniville Eugenio. Opus Plurum Annorum*, Handschrift in Bologna, Biblioteca del Conservatorio G. B. Martini, Signatur: GG 104; zu Ligniville vgl. den Artikel *Ligniville* von Luigi Ferdinando Tagliavini, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* VIII, Kassel etc. 1960, Sp. 867 f.

¹⁷ Vgl. Anmerkungen 4 und 10.

Einstein (KV³) ihre Entstehung in die Anfangsjahre der Wiener Zeit. Weniger einleuchtend wirkt dieses Argument für die untextierten Kanons KV 229 (382^a), 230 (382^b) und 347 (382ⁱ), die er ebenfalls gegenüber der ersten Auflage des *Köchel-Verzeichnisses*, die sie mit 1775 (KV 347/382ⁱ mit 1780) datiert, in die ersten Wiener Jahre verlegte.

Diese Kanons, vor allem KV 234 (382^e), unterscheiden sich von den übrigen „Wiener Kanons“ KV 232 (509^a), 556, 558, 559, 560^a (KV⁶: 559^a), 560^b (KV⁶: 560) und 561 durch ihren melodischen Duktus. Findet man bei letzteren aller musikalischen Simplizität zum Trotz eine wortgezeugte Deklamation, so überrascht hier die ungelente, von Dreiklangsbrechungen gespreizte musikalische Linie¹⁸.

6. „Lieber Freystädler“ KV 232 (509^a): Für die Datierung kommen die Sommermonate 1787 in Betracht. Daß „Gaulimauli“ der Spitzname für Mozarts Schüler Jakob Freystädler war¹⁹, geht schon aus Mozarts Brief vom 15. Januar 1787 an Gottfried von Jacquin hervor, in dem er einer Reihe von Freunden ihre neu erfundenen Spitznamen mitteilen läßt²⁰. Zu recht ist der Zusammenhang mit dem Entwurf zum Lustspiel *Der Salzburger Lump in Wien* betont worden²¹. In diesem (nur literarischen) Entwurf liest Freystädler eben einen Brief seiner Mutter, die ihm den Tod des Vaters mitteilt. Im zweiten Auftritt teilt Freystädler, hier mit dem Namen „Herr Stachelschwein“, einem Herrn „Intriguant“ mit, er müsse sich beeilen, worauf dieser ihn fragt, „ob er vielleicht zum Finta²² oder Scultetti²³ gienge“. Antwort:

„Zu keinem aus beyden, sondern zum Kitscha“²⁴. Diese Szene ist für die Datierung von Bedeutung²⁵. Freystädlers Vater starb am 4. Juli 1787. Dieses Datum bildet den Terminus post quem für die Datierung von Lustspieltext und Kanon. Im Lustspieltext heißt es, daß Freystädler sich bei allem Schmerz über den Tod des Vaters freut, „daß er . . . bald in bessere Umstände kommen werde“. Tatsächlich ist er jedoch erst zwei Jahre später, nach zahlreichen erfolglosen Eingaben, seines Anteils an der Erbschaft habhaft geworden²⁶. Freilich besteht auch die Möglichkeit, daß Mozart diese Ereignisse erst später für Possentext und Kanon aufgegriffen hat. Doch würde die Spontaneität des derben und keinen peinlichen Lebensumstand Freystädlers schonenden Possentextes (und damit eng verbunden auch des Kanons) durch die Annahme eines späteren Entstehungsdatums nur schwer zu erklären sein. Am 1. Oktober 1787 reiste Mozart zur Uraufführung des *Don Giovanni* nach Prag; die Spanne zwischen dem 4. Juli und dem 1. Oktober 1787 darf darum als mutmaßliche Entstehungszeit für diesen Kanon angenommen werden.

7. „Alleluia“ KV 553: Das Anfangsmotiv dieses Kanons ist der Alleluja-Intonation nach der Epistel aus der Karsamstags-Liturgie angelehnt²⁷:



¹⁸ Die schlechte Überlieferung und die musikalische Sonderstellung dieses Melodietypus im Kanonschaffen Mozarts lassen mir leise Zweifel an der Authentizität notwendig erscheinen.

¹⁹ Heinz Wolfgang Hamann, *Franz Jacob Freystädler – Neue biographische Daten*, in: *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum*, Jg. VIII (1959), Heft 3/4, S. 3 ff.; A. Ulrich, *Die Musik im Wiener Almanach von 1777 bis 1817*, Phil. Diss. (maschinenschriftlich), Wien 1953, S. 113; Friedrich Breitingner, *Mozarts Salzburger Freund Gaulimauli*, in: *Salzburger Volksblatt* vom 14. August 1959; Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich*, Band IV, Wien 1858, S. 355.

²⁰ Bauer-Deutsch IV, Nr. 1022, S. 11, Zeilen 58–65.

²¹ Der vollständige Text dieser Skizze KV 509^b findet sich bei Jahn, a. a. O., Band II, S. 514 f.; Heinz Wolfgang Hamann, *Mozarts dramatischer Entwurf „Der Salzburger Lump in Wien“*, in: *Acta Musicologica* Vol. XXXIV (1962), S. 196 f., und Bauer-Deutsch IV, Nr. 1201, S. 167 ff.

²² Josef von Finta, geb. um 1732 in Ujfalu, gest. 31. 8. 1802 in Geregy, 1757 Cornet im Husarenregiment Nr. 1, bald darauf Leutnant, 1760 Oberleutnant und zugleich Premier-Wachtmeister der Ungarischen Garde in Wien bis 1790, schließlich avanciert zum kaiserlichen Generalmajor. Er wird in der Liste der Subskribenten der drei Privat-Konzerte Mozarts im Trattnerhof, Wien, am 17., 24. und 31. März

1784 aufgeführt. Siehe dazu Mozart, *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch (NMA X/34), Kassel etc. 1961, S. 486; G. Amon von Treuenfest, *Geschichte des k. u. k. Husaren-Regiments Kaiser Nr. 1*, Wien 1898; R. Sebetic, *A Magyar Kiraly Nemes Testörsog*, Bacs 1898; *Pressburger Zeitung* 1802, Nr. 860. Die Lesung „Fiala“ in Bauer-Deutsch IV, Nr. 1201, Zeile 13, ist nicht zu halten; damit werden auch die bei Eibl VI, S. 428, an diesen Namen geknüpften Vermutungen hinfällig (briefliche Mitteilung von Dr. Joseph Heinz Eibl an die Editionsleitung).

²³ Ferdinand von Skulteti (Scultety), Geburts- und Sterbedaten nicht bekannt, 1776 Hofrat der siebenbürgischen Hofkanzlei in Wien, 1790 als Sekretär der ungarischen Hofkammer in den Ruhestand getreten. Siehe dazu *Wiener Zeitung* 1780, Nr. 34 vom 26. 4. 1780, S. 6; *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, Neue Folge 31, Hermannstadt 1903, S. 508; H. Herbert, *Briefe an den Freiherrn Samuel von Brukenenthal*, Nr. 445 vom 9. Januar 1782; *Pressburger Zeitung* 1790, S. 900.

²⁴ Ein Träger des Namens Kitscha (Kicza, Kiza) konnte nicht ermittelt werden.

²⁵ Hamann, Mozarts „Der Salzburger Lump in Wien“, a. a. O., S. 197.

²⁶ Breitingner, *Mozarts Salzburger Freund Gaulimauli*, a. a. O.

²⁷ *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis*, Rom 1908, S. 199: *Sabbato Sancto*.

Diese (schon von Albrechtsberger²⁸) bemerkte Anlehnung an den gregorianischen Choral im Zusammenhang mit einer Kontrapunktgattung läßt an die Bologneser Studienzeit denken, in welche die Auseinandersetzung mit der kontrapunktischen Bearbeitung gregorianischer Melodien fiel. Einer so weiten Zurückdatierung steht jedoch die Tatsache entgegen, daß dieser Kanon, zusammen mit neun anderen (vgl. oben), unter dem 2. September 1788 in Mozarts eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen wurde. Wenn auch anzunehmen ist, daß die zehn Kanons wegen ihrer stilistischen Unterschiede zu verschiedenen, vielleicht weit auseinander liegenden Zeitpunkten entstanden sein dürften, so ist doch eine Rückdatierung des „Alleluia“ in den Bologneser Aufenthalt von 1770 nicht gut möglich, weil die Skizzen zu diesem Kanon (= Anhang I, Nr. 2) auf demselben Blatt wie die zu den sicherlich in den achtziger Jahren entstandenen Kanons KV 228 (515^b) und 557 überliefert sind (vgl. Krit. Bericht). Da Mozart KV 228 (515^b) bereits am 24. April 1787 ins Stammbuch von Joseph Franz von Jacquin eintrug, so sind auch KV 553 und 557 (und mit ihnen möglicherweise weitere der am 2. September 1788 ins eigenhändige Werkverzeichnis eingetragenen Kanons) um mehr als ein Jahr zurückzudatieren.

8. „Ave Maria“ KV 554: Seit langem ist dieser Kanon als „Bernrieder Kanon“ bekannt. Diesen Namen verdankt er der Überlieferung, daß Mozart während seines Münchener Aufenthaltes 1780/81 bei einem angeblichen Besuch des Klosters Bernried am Starnberger See diesen Kanon in das Stammbuch eingetragen haben soll; 1813 wurde der Kanon an der Außenwand der Kapelle auf einer Steintafel angebracht. Diese Geschichte erwies sich als Legende²⁹. Das angeblich aus dem Stammbuch der Bernrieder Mönche ausgeschnittene und in den Besitz des Fürsten von Fürstenberg gelangte Autograph enthält nämlich neben KV 554 auch noch die Kanons KV 555 und 558. Abgesehen davon, daß ein Besuch Mozarts in Bernried dokumentarisch nicht nachgewiesen werden kann, hat sich herausgestellt, daß sich der Steinhauer bei der Arbeit an der Gedenktafel des Simrock-Druckes als Vorlage bediente.

²⁸ Johann Georg Albrechtsberger, *Sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst: Zum Selbstunterricht*, Band 3, Wien (Haslinger) 2/1838, S. 119.

²⁹ Zur Richtigstellung vgl. Robert Münster, *W. A. Mozarts „Bernrieder Kanon“*. Die Geschichte einer Legende, in: *Mozart-Jahrbuch 1962/63*, Salzburg 1964, S. 178 ff.

9. „Lacrimoso son' io“, KV 555

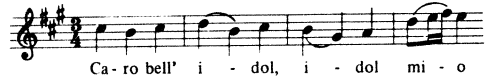
11. „Nascoso è il mio sol“, KV 557

16. „Caro bell' idol mio“, KV 562

Die Texte hat auch Antonio Caldara als Kanon-Texte benutzt. Überhaupt scheinen sie sich einer gewissen Beliebtheit, vor allem als Kanon-Texte, erfreut zu haben. „Caro bell' idol mio“ vertonten Ignaz Wenzel Raphael³⁰ und Wenzel Joseph Trnka³¹ als Kanons, „Lacrimoso [bzw. „Lacrimosa“] son' io“ Franz Schubert in zwei einander verwandten Versionen³². Leopold Mozart hat sieben Kanons Caldaras, unter ihnen drei mit den oben genannten Texten, abgeschrieben³³. Bemerkenswert ist die Verwandtschaft des Kopfmotivs zwischen Mozarts Fassung des „Caro bell' idol mio“ und der Caldaras: Caldara:



Mozart:



Über die melodische Anlehnung hinaus, die übrigens auch in gewissem Maße auf „Nascoso è il mio sol“ zutrifft, verbindet diese Mozartsche Kanongruppe eine Bevorzugung der Chromatik mit den Werken Caldaras, ein Zeichen dafür, daß Mozart mit den Werken des älteren Wiener Meisters vertraut gewesen sein mag³⁴.

10. „Grechtel's enk“, KV 556

12. „Gehn wir im Prater, gehn wir in d'Hetz“, KV 558

Beide Kanons erzählen in derb-wienerischem Dialekt von heiteren Ausflügen in den Prater. Die Skizzen³⁵ zu KV 558 (= Anhang I, Nr. 4) erlauben interessante Einblicke in die Genesis und bezeugen, daß

³⁰ Als Nr. 13 in der Sammelhandschrift *Raccolta di cento Canoni da vari Autori*; vgl. Anmerkung 13.

³¹ Als Nr. 26 in der Sammelhandschrift *Raccolta di cento Canoni da vari Autori*; vgl. Anmerkung 13.

³² D 131; vgl. Franz Schubert, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft, Serie III, Band 4 *Mehrstimmige Gesänge für gleiche Stimmen ohne Begleitung*, vorgelegt von Dietrich Berke, Kassel etc. 1974, S. 40 f.

³³ Dieses Wolfgang zugeschriebene Autograph wurde von Wolfgang Plath als Handschrift Leopolds identifiziert. Vgl. herzu Wolfgang Plath, *Beiträge zur Mozart-Autographie I. Die Handschrift Leopold Mozarts*, in: *Mozart Jahrbuch 1960/61*, Salzburg 1961, S. 111.

³⁴ Vgl. Dunning, a. a. O., S. 238.

³⁵ Vgl. H. Reichenbach, *Mozarts Skizzen zu einem Kanon*, in: *Junge Musik 1955*, Heft 2, S. 78 ff.

Mozart den Prozeß vom Einfall zur endgültigen Fassung auch bei den kleinsten, musikalisch wenig anspruchsvollen Kompositionen, die wohl nur der Erheiterung im engeren Freundeskreis dienten, genau durchdachte³⁶.

13. „*Difficile lectu mihi mars*“ KV 559

14a. „*O du eselhafter Peierl*“ KV 560^a (KV⁶: 559^a)

14b. „*O du eselhafter Martin (Jakob)*“ KV 560^b (KV⁶: 560)

Die Kanons KV 559 und 560^b (KV⁶: 560) hat Mozart zusammen mit acht weiteren (vgl. oben) unter dem 2. September 1788 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen; die Autographe aller drei Kanons sind dagegen undatiert. Vermutlich wurden sie bereits einige Jahre vor 1788 komponiert. Anlaß zu dieser Vermutung gibt eine Erzählung Gottfried Webers, die 1824 in der Zeitschrift *Caecilia* erschien³⁷. Mozart, der mit seinen Freunden über die Ausspracheeigentümlichkeiten des bayerischen Tenoristen Johann Nepomuk Peyerl³⁸ zu scherzen pflegte, soll an einem Abend im Freundeskreis für diesen einige sinnlose, lateinisch klingende Worte kanonisch vertont haben. Der erhoffte Erfolg, daß Peyerl durch die ihm eigene Aussprache das Latein derart verstümmeln würde, daß das „Götz-Zitat“ zum Vorschein käme, trat prompt ein, worauf Mozart das Blatt, auf dem dieser Kanon notiert war, wendete und mit der Runde den auf der Rückseite bereits geschriebenen Spottkanon „*O du eselhafter Peierl*“ sang. In der Tat sind KV 559 und 560^a (KV⁶: 559^a)

auf Vorder- und Rückseite ein und desselben Blattes autograph überliefert. Dennoch läßt die Ungenauigkeit der Erzählung manche Fragen offen, vor allem: warum wählte Mozart, wenn er die Aussprache eines einzelnen in komischem Lichte erscheinen lassen wollte, die mehrstimmige Form des Kanons? Zudem verleitet die erhaltene Skizze zu KV 559 (= Anhang I, Nr. 5), die übrigens schon die Eignung für die Unterlegung des quasi-lateinischen Textes erkennen läßt, eher zu der Annahme, daß es sich hier um einen von langer Hand vorbereiteten Scherz handelt, was dieser Geschichte allerdings den Reiz der Spontaneität raubt. Hält man an Webers Geschichte fest, so ergibt sich ein enger Zusammenhang aller drei Kanons. Da sich Peyerl bis etwa Mitte Dezember 1785 mit der Waitzhoferschen Theatergruppe in Salzburg aufhielt, wie den Briefen Leopold Mozarts vom 9. und 23. Dezember 1785 zu entnehmen ist³⁹, ihm Mozart also erst Ende 1785, eher 1786 in Wien begegnet sein dürfte, käme für die drei Kanons als frühest mögliches Kompositionsdatum entgegen KV⁶ (1785) eher 1786 in Frage.

KV 560^b (KV⁶: 560) ist bis auf geringfügige, meist textbedingte Umrhythmisierungen und die Tonart G-dur (anstelle von F) musikalisch mit KV 560^a (KV⁶: 559^a) identisch. Auch die Texte stimmen im wesentlichen überein, nur erscheinen hier anstelle von Joh. Nepomuk Peyerl die Namen „*Jakob*“, „*Martin*“ – Vor- oder Zunamen? – und „*Lipperl*“. Alfred Einsteins Vermutung, es könne damit Philipp Jacob Martin gemeint sein, Mozarts „*Impresario*“ der Konzerte in der Mehlgrube und im Augarten, liegt also nahe⁴⁰. Weniger zu überzeugen vermag die Identifizierung „*Jakob*“ = Jacob von Lirzer (KV³, a. a. O.), zumal sich ein Träger dieses Vornamens in der Familie Lirzer (Lierzer, Lürzer) nicht nachweisen läßt⁴¹. Im eigenhändigen Werkverzeichnis erscheint dieser Kanon in F-dur.

15. „*Bona nox!*“, KV 561: Wie die vorherigen Kanons hat Mozart auch diesen unter dem 2. September

³⁶ Zum besseren Verständnis des Textinhaltes seien hier hochdeutsche Fassungen der beiden Kanon-Texte wiedergegeben:

KV 556: „Macht euch fertig, macht euch fertig, wir gehen in den Prater. In den Prater? Jetzt laß nach (gib Ruh), ich laß mich nicht umstimmen. Ei beileibe (nicht), ei jawohl, mich bringst Du nicht hinaus. Was schwätzt der? Jetzt halt das Maul, ich geb dir eine Ohrfeige.“

KV 558: „Gehn wir in den Prater, gehn wir in die Hetz, gehn wir zum Kasperl. Der Kasperl ist krank, der Bär ist verreckt, was täten wir in der Hetz? Im Prater gibts Mücken und Haufen von Dreck.“ In der *Hetz*, einem 1796 abgebrannten hölzernen Amphitheater (bei der jetzigen Hetz-Gasse gelegen), fanden die damals beliebten und auch von Mozart gern besuchten Bären- und Wolfshatzen statt; dazu vgl. Karl Pfannhauser, *Epilegomena Mozartiana*. in: *Mozart-Jahrbuch 1971/72*. Salzburg 1973, S. 281 f. (Fußnote 31).

³⁷ S. 179 f.; auf S. 284 der Zeitschrift ebenfalls eine lithographisch hergestellte Kopie des Autographs von KV 559 und 560^a (KV⁶: 559^a). Die Angabe von KV⁶ (S. 630), daß es sich um einen Entwurf dieser Kanons handle, ist irrig.

³⁸ T. F. Lipowsky, *Baierisches Musik-Lexikon*, S. 239 f.; vgl. auch Robert Münster, *Aus Mozarts Freundeskreis. Johann Nepomuk und Elise Peyerl*, in: *Acta Mozartiana*, 20. Jahrgang, 1973, S. 27 ff., insbesondere S. 31 ff. Laut Mitteilung von Herrn Dr. Münster ist über besondere Ausspracheeigentümlichkeiten Peyerls aktenmäßig nichts bekannt.

³⁹ Bauer-Deutsch III, Nr. 907, S. 468 und Nr. 911, S. 477.

⁴⁰ Vgl. KV³, S. 708, Anmerkung zu KV 560. Daß in der Martin-Fassung der Komponist Martin y Soler gemeint sein könnte, wäre auch durchaus in Betracht zu ziehen, doch finden sich für eine solche Annahme keine weiteren Anhaltspunkte.

⁴¹ Der Bauer-Deutsch III, Nr. 585, S. 97 genannte „*H. v. Lirzer*“ ist Ferdinand Lürzer von Zehental, gest. 1814, 1790 Hofbauamtsdirektor und später k. u. k. Regierungsrat. Die Familie stellte im 17. und 18. Jahrhundert eine Reihe hochfürstlich salzburgischer Beamter. Siehe dazu das *Genealogische Taschenbuch der Adligen Häuser Österreichs*, Band I, Wien 1905, das auf viele Mitglieder dieser Familie hinweist, aber keinen Jacob verzeichnet.

1788 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen. Die Derbheit des Originaltextes veranlaßte Breitkopf zu einer vollständigen Umtextierung, spätere Herausgeber zu einer teilweisen „Reinigung“ (vgl. Krit. Bericht). Daß jedoch die Abschiedsworte des Kanons im familiären Umgangston der Mozarts keineswegs als unschicklich galten, beweisen die Briefe Wolfgangs vom 5. November 1777 an das Bäsle⁴² und seiner Mutter vom 26. September desselben Jahres an ihren Gatten⁴³ — ein Sprachgebrauch übrigens, der seine Wurzeln in Salzburg haben dürfte, wie ein heute noch im Volksmund lebender Datumsspruch bezeugt: „Scheiß ins Bett, daß's übergeht, morgen ist Elisabeth“⁴⁴. Mozarts Neigung zu mehrsprachigen Wortspielereien ist in seinen Briefen und Werken mehrfach belegt.

17. Vierstimmiger Kanon für zwei Violinen, Viola und Baß KV Anh. 191 (562'): Mit seiner eindeutigen Besetzungsvorschrift und aufgrund seiner kanonischen Struktur bildet dieser Kanon innerhalb von Mozarts Kanonschaffen einen Sonderfall. Die Stimmen setzen, wenn man die für Bratsche und Baß geltenden Oktavierungen außer Betracht läßt, eine Sekunde tiefer als die jeweils vorangegangene ein. Eine um eine Quinte tiefer notierte Skizze (= Anhang I, Nr. 7) ist autograph zusammen mit dem Entwurf KV⁶: 384 B überliefert.

18. Vierstimmiger Kanon KV 89^a I (73'): Dieser Kanon im Einklang, der wohl auf der ersten Italienreise geschrieben wurde, ist im Autograph sowohl einstimmig mit den drei Einsatzzeichen für die kanonisch einsetzenden Stimmen als auch in vierstimmiger Partiturform notiert. Die in der AMA wieder-gegebene fünfstimmige Fassung geht auf eine Sekundärquelle zurück (vgl. Krit. Bericht).

19. Vier Rätselkanons KV 89 II (73'): Die vier Rätselkanons entstanden ebenfalls möglicherweise auf der ersten Italienreise und sind Zeugen der Begegnung Mozarts mit Padre Giovanni Battista Martini. Ob diese künstlerische Auseinandersetzung bereits auf der Italienreise selbst oder erst später

in Salzburg stattfand, ist nicht sicher, doch lassen Papierbeschaffenheit und Schriftcharakter der Autographe von KV 89 (73^a), 89^a I (73ⁱ) und 89^a II (73ⁱ) ebensogut an eine Entstehung in Salzburg denken. Eine präzise Neudatierung ist jedoch zur Zeit noch nicht möglich. Martini hatte 1757 den ersten Band seiner *Storia della Musica* veröffentlicht⁴⁵. Zu Beginn und am Ende der einzelnen Kapitel dieses Werkes stehen jeweils reizvolle Vignetten mit verschiedenen Rätselkanons (vgl. das Faksimile auf S. XIX). Zu Recht wird vermutet, der junge Mozart habe, noch vor der Imprimatur der Kurie vom 31. August 1770, Abzüge der Vignetten des zweiten Bandes kennengelernt⁴⁶. Auch eine Anzahl von Kanons aus KV Anh. 109^d (KV⁶: 73^s), die in NMA X/30 erscheinen, sind Lösungen solcher Modelle Martinis⁴⁷. Es ist darum mit Sicherheit anzunehmen, daß die vier Rätselkanons KV 89^a II (73ⁱ) aus einem Studium der Modelle Padre Martinis hervorgegangen sind (vgl. die Faksimiles auf S. XIX).

Der erste ist ein verhältnismäßig einfacher Kanon im Einklang. Der Text „*Incipe Menalios mecum mea tibia versus*“ stammt von Vergil⁴⁸. Das Martini-Vorbild (*Storia* II, S. I) wurde von Mozart zunächst fehlerfrei gelöst und anschließend umgestaltet. Der neunstimmige Kanon „*Cantate Domino omnis terra*“ entlehnt nur den Text des auf S. 8 des ersten Bandes der *Storia* abgedruckten Kanons; die lateinische Überschrift „*Ter ternis canite vocibus*“, die die Lösung beinhaltet, und die Struktur entsprechen dagegen dem Kanon auf S. 1 des II. Bandes.

Aus Psalm 41,5 stammt der Text des Kanons „*Confitebor tibi Domini in gentibus et nomini tuo cantabo*“. Mozart hat das Vorbild von S. 67 des I. Bandes der *Storia* genau nachgebildet. Zu den beiden kanonischen Hauptstimmen Sopran und Baß, mit der Vorschrift „*Clama, ne cesses*“ kann ad libitum eine Altstimme treten, deren Überschrift „*Tertia pars si placet*“ in früheren Auflagen des Köchel-Verzeichnisses und in Ausgaben⁴⁹ Anlaß gab, einen weiteren eigenständigen Rätselkanon zu vermuten. Die der Bibel entlehnte Vorschrift „*Clama, ne cesses*“ für die

⁴² „— ietzt wünsch ich eine gute nacht, scheissen sie ins beet daß es kracht; schlafens gesund, reckens den arsch zum mund; ich gehe izt nach schlaraffen, und thue ein wenig schlaffen.“ (Bauer-Deutsches II, Nr. 364, S. 104, Zeilen 28–31).

⁴³ „adio ben mio leb gesund, Reck den arsch zum mund. ich wünsch ein guete nacht, scheiss ins beth das Kracht, es ist schon über oas ietzt kanst selber Reimen.“ (Bauer-Deutsches II, Nr. 333, S. 14, Zeilen 93–95).

⁴⁴ Nachgewiesen von Erich H. Mueller von Asow, in: *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart*, hrsg. von Mueller von Asow, Band II, Berlin 1942, S. 214.

⁴⁵ Martini, *Storia della Musica*, Band I: 1757, Band II: 1770, Band III: 1781, Bologna (Faksimile-Neudruck: Graz 1967).

⁴⁶ Vgl. KV⁶, S. 108.

⁴⁷ Vgl. Ernst Hess, *Über einige zweifelhafte Werke Mozarts*, in: *Mozart-Jahrbuch 1956*, Salzburg 1957, S. 100 ff. (bes. 112 ff.).

⁴⁸ *Eclogae*, 8 (nach Theokrit).

⁴⁹ Gottfried Wolters, *Mozart-Kanons im Urtext*, Wolfenbüttel 1956, übernimmt auf S. 56 f. die in den älteren Auflagen des Köchel-Verzeichnisses vertretene Meinung, daß es sich um fünf selbständige Rätselkanons handle.

Hauptstimmen, aus der Zeit der alten Niederländer wohl bekannt, bedeutet, daß die Pausen im Comes unberücksichtigt bleiben. Damit erweist sich dieser Kanon als eine besondere Spezies des Reservat-Kanons.

Der letzte der Rätselkanons, ein sechsstimmiger Doppelkanon für drei Soprane und drei Tenöre, wobei innerhalb der Gruppen die Stimmen jeweils im Einklang einsetzen, stellt eine rhythmische Differenzierung des verwendeten Modells dar. Der Text „*Thebana bella cantus Troiana cantat alter*“ stammt von Anacreon. Das Vorbild, an das sich Mozart sehr streng hielt, findet sich auf S. 41 des II. Bandes der *Storia*. Die beiden Überschriften „*Ter voce ciemus*“ über dem ersten System (Discant) und „*Voce ter insonuit*“ über der zweiten Stimme (Tenor) entstammen Martinis Modell. Außer den Lösungen der Kanons Martinis ist noch das Fragment einer eigenen Neubearbeitung Mozarts erhalten geblieben (= Anhang II, Nr. 8).

20. Dreistimmiger Kanon („*Sie ist dahin*“) KV 229 (382^a)

21. Zweistimmiger Kanon („*Selig, selig*“) KV 230 (382^b)

Diese beiden Kanons sind nicht autograph überliefert. In *Breitkopf – Härtel's Altem handschriftlichen Catalog von W. A. Mozart's Original-Compositionen* werden sie ausdrücklich als „ohne Text“ bezeichnet. Die Ausgabe in den *Œuvres complètes* ist die älteste Quelle, auf die sich alle späteren Ausgaben stützen. Im Nachwort zum betreffenden Band erwähnen die Verleger, daß sie eine Reihe von Kanons – unter diesen auch die hier behandelten – textiert hätten. Die Texte sind den Gedichten *Elegie auf eine Nachtigall* und *Elegie. Bey dem Grabe meines Vaters* von Ludwig Christoph Heinrich Hölty (1748–1776) entnommen. Große Beliebtheit erlangten diese Textierungen nicht zuletzt deshalb, weil sie dem musikalischen Charakter der Kanons besonders entsprechen – es sei nur auf den Text zu dem chromatischen Quartfall zu Beginn von KV 229 (382^a) hingewiesen, der sich als Figur (*passus duriusculus*) aus der frühbarocken Kompositionslehre und als Träger threnodischen Ausdrucks im musikalischen Bewußtsein festgesetzt hat. Der chromatische Quartfall hat besonders in den Kanons des 18. Jahrhunderts als Mittel der Ausdruckssteigerung und Verkomplizierung des Satzes häufig Verwendung gefunden – es sei an Padre Martinis „*Quando giunge*

l'ora amara di partir da questa vita“⁵⁰ und an Beethovens „*Kurz ist der Schmerz*“⁵¹ erinnert.

KV 229 (382^a) hat schon früh die lebhafteste Bewunderung J. G. Albrechtsbergers erregt⁵². In dem zweistimmigen Satz von KV 230 (382^b) wird der Folgeabstand zwischen Dux und Comes in Takt 8/9 um eine halbe Pause verkürzt, die dann in Takt 12 wieder eingefügt wird. Dieses Verfahren, das eine einstimmige Notierung nicht zuläßt, steht vereinzelt in Mozarts Kanonschaffen da.

22. Sechsstimmiger Kanon („*Wo der perlende Wein im Glase blinkt*“) KV 347 (382^c)

23. Dreistimmiger Kanon („*Heiterkeit und leichtes Blut*“) KV 507

24. Dreistimmiger Kanon („*Auf das Wohl aller Freunde*“) KV 508

In der Praxis sind diese im Autograph textlos überlieferten Kanons mit den Texten aus Breitkopf & Härtels *Œuvres complètes* bekanntgeworden. Die Entstehung der beiden Kanons KV 507 und 508 fällt in eine Zeit, in der Mozart sich mit der Kanontechnik erneut auseinandersetzte. Dies scheint auch die Überlieferung von KV 507 und 508 (und 508 A = Anhang II, Nr. 5) zusammen mit dem ersten Entwurf zum Finale des mit 3. Juni 1786 datierten Klavierquartetts KV 493, wie auch die der acht Studienkanons KV 508a im Zusammenhang mit der Skizze der endgültigen Fassung zum Finale von KV 493 zu beweisen. Aus der Tatsache, daß Mozart diese Kanons nicht in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen hat, könnte man schließen, daß er ihnen nicht die gleiche Bedeutung beimaß wie den Kanons KV 553–562. Die Struktur der Kanons KV 508 und 508 A ist durch die Imitationsintervalle ungewöhnlicher als bei KV 507: In KV 508 setzen die kanonischen Stimmen in der Obersekunde und Untersext, in KV 508 A in Oberterz und Unternone ein.

Mit KV 507 beginnt eine Reihe von Mozartschen Kanons, die Mozarts Schüler Thomas Attwood in sein Studienheft kopierte. Wenngleich diese Kanons in den *Attwood-Studien* in der NMA (X/30/1) bereits veröffentlicht wurden, so schien es doch geboten, sie im vorliegenden Band, der Mozarts Kanonschaffen insgesamt zu erfassen sucht, zu berücksichtigen. In den Fällen, in denen sich zwischen

⁵⁰ 52 *Canoni a due, tre e quattro voci, parte prima*, Venedig o. J., Innocento Alessandre e Pietro Scattaglia. – Zu Mozarts Verhältnis zu Padre Martinis vgl. auch Hess, a. a. O., und Dunning, a. a. O., S. 235 f.

⁵¹ WoO 163.

⁵² Albrechtsberger, a. a. O., S. 124.

autographen Überlieferung und Abschrift Attwoods Varianten ergeben, wurden diese im vorliegenden Band (zum Teil durch synoptischen Abdruck) mitgeteilt; fehlte eine autographe Überlieferung, so wurde auf Attwoods Abschrift allein zurückgegriffen (zu Einzelheiten vgl. Krit. Bericht).

25. Zwei Kanons KV 508^a, Nr. 1 und 2

26. Vierzehn Intervallkanons KV deest und KV 508^a, Nr. 3–8

27. Vierstimmiger Doppelkanon („Ach! zu kurz“) KV 228 (515^b)

28. Vierstimmiger Kanon KV deest

Zur Quellenlage und kanonischen Technik dieser und weiterer in den *Attwood-Studien* enthaltenen Kanons des vorliegenden Bandes sei verwiesen auf: Kritischer Bericht zu NMA X/30/1: *Thomas Attwoods Theorie- und Kompositionsstudien bei Mozart*, von Daniel Heartz und Alfred Mann (Kassel etc. 1969, S. 43–48: Daniel Heartz) und auf den Kritischen Bericht zum vorliegenden Band. Darüber hinaus sei folgendes bemerkt:

27. KV 228 (515^b): Mozart trug diesen vierstimmigen Doppelkanon am 24. April 1787 in das Stammbuch seines Freundes Joseph Franz von Jacquin ein, mit der Widmung: „Vienna, the 24 April. 1787. / don't never forget your true and faithfull friend / Wolfgang Amadé Mozart mp.“ Aus der Rätselnotierung, in der Mozart den Kanon niederschrieb (vgl. das Faksimile auf S. 96), nach der die Oberstimme im Quintabstand einsetzen soll – dieselben Noten sollen einmal im Alt- und einmal im Sopranschlüssel gelesen werden –, kann keine befriedigende Auflösung gewonnen werden, da sich je nach Anordnung der einsetzenden Stimmen entweder Oktavparallelen oder inakzeptable Dissonanzen ergäben. Die hier vorgelegte Lösung (Oberstimme im Quartabstand) folgt dem autographen Partiturentwurf (= Anhang I, Nr. 9). Da dieser Kanon sich im Studienheft Attwoods befindet und Attwood nur bis Februar 1787 in Wien blieb, darf als sicher gelten, daß dieser Kanon einige Zeit vor dem autographen Datum 24. April 1787 entstanden ist⁵³. Die Überlieferung des oben genannten Entwurfs zu diesem Kanon zusammen mit Skizzen zu KV 553 und 557 und mit weiteren kanonischen Entwürfen (vgl. Krit. Bericht) bezeugt die zeitweilige Interessensteigerung Mozarts an der Kanontechnik.

Auf eine Anregung Nottebohms⁵⁴ hin hat man versucht, diesen Doppelkanon in Verbindung zu bringen mit einer von Rochlitz erzählten, ausdrücklich als „Anekdote“ apostrophierten Geschichte, die hier in vollem Wortlaut folgen möge:

„Mozart speiste den Abend, ehe er von Leipzig nach Berlin reiste, von wo er nach einigen Tagen zurückzukommen dachte, beim Kantor Doles, in dessen Haus er gern und viel verkehrt hatte, und war sehr heiter. Die Wirte, welche der Abschied traurig machte, baten ihn um eine Zeile von ihm zum Andenken; er machte sich lustig über ihr ‚Pimpeln‘ und wollte lieber schlafen als schreiben. Endlich ließ er sich doch ein Stück Notenpapier geben, riß es in zwei Hälften, setzte sich und schrieb – nicht länger als höchstens 5 bis 6 Minuten. Dann gab er dem Vater die eine, dem Sohne die andere Hälfte. Auf dem einen Blättchen stand ein dreistimmiger Kanon, in langen Noten, ohne Worte; als man ihn sang, klang es herrlich, sehr wehmütig. Auf dem zweiten Blättchen war ebenfalls ein dreistimmiger Kanon ohne Worte, aber in Achteln, sehr drollig. Als man nun merkte, daß beides zusammen gesungen werden könnte, schrieb Mozart erst den Text, unter den einen: ‚Lebet wohl, wir sehn uns wieder!‘, unter den anderen: ‚Heult noch gar, wie alte Weiber!‘ So wurden sie nochmals gesungen. Es ist nicht zu sagen, welch eine lächerliche, und doch tiefe, fast ergrimmt einschneidende – also vielleicht erhaben-komische Wirkung dies auf uns alle machte. Und irre ich nicht, auch auf ihn selbst, denn mit etwas wilder Miene rief er plötzlich: ‚Adieu, Kinder!‘ und war fort.“⁵⁵

Aufgrund dieser Erzählung ordnet das *Köchel-Verzeichnis* den verschollenen Kanon seit KV^a Nr. 572^a ein. Wenngleich sich die von Rochlitz genannten Texte auch dem Kanon 228 (515^b) unterlegen lassen, wenn auch mit einiger Mühe⁵⁶, so bleiben doch noch Fragen unbeantwortet: Die von Rochlitz gegebenen Charakterisierungen der beiden Melodien treffen mit ihrem krassen Gegensatz nicht auf die zwei Kanon-Melodien von KV 228 (515^b) zu. Ferner spricht Rochlitz ausdrücklich von zwei dreistimmigen Kanons, die zu einem sechsstimmigen Doppelkanon vereint wurden; eine sechsstimmige Auflösung ist jedoch nicht möglich. Außerdem spricht die Tatsache, daß das Manuskript, an dem Doles doch angeblich so viel lag, unauffindbar ist, ferner, daß keine Abschriften angefertigt wurden, gegen den

⁵³ H. J. Ulrich, *Mozart and England*, in: *The Music Review*, IV/1 (1943), vertritt die Meinung, dieser Kanon sei ursprünglich für Thomas Attwood oder Ann Storace geschrieben worden.

⁵⁴ Handexemplar seines Revisionsberichtes zur AMA im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien.

⁵⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung* III (1800/01), S. 450 f.

⁵⁶ Vgl. Wolters, a. a. O., S. 30.

Wahrheitsgehalt dieser Geschichte (vgl. auch KV³, S. 722).

Ein erhaltenes Autograph Albrechtsbergers⁵⁷ ist ein weiterer Beweis für das Interesse, das der Wiener Meister Mozarts Kanons entgegenbrachte: Durch kleine Änderungen gelang es ihm, die obere Kanonstimme vierstimmig zu lösen.

29. Vierstimmiger Kanon KV 562^a: Obwohl in der autographen Partitur untextiert, lassen Balkung und Schlüsselung eine vokale Konzeption dieses Kanons vermuten. Dies ergibt nicht zuletzt ein Vergleich mit dem eindeutig instrumental angelegten Kanon KV Anh. 191 (562^c).

Auf eine Kommentierung der Skizzen (= Anhang), vor allem der Nummern des Anhang II, muß im Rahmen dieses Vorworts verzichtet werden. Zur Quellenlage sei generell auf den Kritischen Bericht verwiesen.

⁵⁷ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: Mus. Hs. 16555.

Es verbleibt mir die angenehme Pflicht, all jenen zu danken, die die Herausgabe des vorliegenden Bandes mit Rat und Tat hilfreich unterstützten. Für ihre unermüdliche Hilfe sei hier an erster Stelle der Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* gedankt. Für bereitwillig erteilte Auskünfte in mancher Detailfrage bin ich weiterhin Herrn Dr. Theophil Antonicek/Wien, Prof. Dr. Gerhard Croll/Salzburg, Frau Christa Landon/Wien, Herrn Dr. Robert Münster/München und Prof. Dr. John David Robinson/Berea-Ohio zu großem Dank verpflichtet. Besonders dankbar bin ich allen Bibliotheken und Privatsammlern, die durch Bereitstellung des Quellenmaterials das Erscheinen dieses Bandes ermöglichten. Dank gilt auch Herrn Karl Heinz Füssl/Wien für seine Hilfe beim Lesen der Korrekturen, und schließlich sei mit ganz besonderer Anerkennung die Hilfe von Fräulein Liliane Putz/Poitiers-Graz erwähnt, die an der Fertigstellung dieses Bandes wesentlichen Anteil genommen hat.

Wapenveld, Herbst 1973

Albert Dunning



Giovanni Battista Martini, *Storia della Musica*, Band II, Bologna 1770 (Faksimile-Neudruck: Graz 1967), *Prefazione*, Seite I: Vignette mit Rätselkanon: Modell für KV 89^a II (73^a), 1 = Nr. 19, 1. Vgl. Vorwort und Seite 73

Autograph der vier Rätselkanons KV 89^a II (73^a) = Nr. 19 (zusammen mit dem Menuett KV 94/73^b) aus dem Besitz der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin, jetzt Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin-Dahlem, Signatur: *Mus. ms. autogr. Mozart KV 94*. Vgl. Seite 73–79.

Handwritten musical score for three staves, likely a vocal canon. The top staff is marked "Cantata à 4" and "Allegro". The middle staff is marked "Andante" and "Cantata à 4". The bottom staff is marked "Allegro" and "Cantata à 4". The lyrics are in Latin: "se - le - ti - ca - al - le - lu - ia - amen", "a - men alle - lu - ia - men alle - lu - ia", "ve - ma - ria a - ve - ma - ria a - ve - ma - ria", "a - ve - ma - ria ma - ri - a a - ve - ma - ria a - ve - ma - ria", "lacri - mo - sa - lacri - mo - sa - lacri - mo - sa - lacri - mo - sa", "spen - de - re - dit - o - ri - o - lacri - mo - sa - lacri - mo - sa".

Handwritten musical score for two staves, likely a vocal canon. The top staff is marked "Cantata à 4" and "Allegro". The bottom staff is marked "Allegro". The lyrics are in Latin: "me il mo - do, e me il mo - do, e il qui re - do, piange - te voi il mo - do, il mo - do", "piange - te voi il mo - do, il mo - do, il mo - do, il mo - do, il mo - do, il mo - do", "piange - te voi il mo - do, il mo - do, il mo - do, il mo - do, il mo - do, il mo - do".

Photomontage des zerschnittenen Autographs der Kanons KV 553–555 = Nr. 7–9 und KV 557–558 = Nr. 11–12 im Besitz von Mario Uzielli, Liestal / Schweiz (jeweils obere Bildhälfte) und der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen (jeweils untere Bildhälfte). Vgl. Seite 32–37 und 40–46.

13.

Canone à deux Violons, Viola e Basson.
in Sol minore - à la Sordani 1771.

08

14.

Die Sordani
1771

*Ligea & Co. Musikverlag
 Singl. & Co. Verlagsbuchh.
 Aug. 12. 1872
 Stuttgart.*

Autograph von KV Anh. 191 (5627) = Nr. 17 im Besitz der Bibliothèque nationale Paris (Département de la Musique, früher: Bibliothèque du Conservatoire de Musique, Slg. Malherbe, Signatur: Ms. 254). Vgl. Seite 68.